

Misoginia, oscenità, basso corporeo: dal *Sendebär* (1253) all'*Arcipreste de Talavera* (1438)  
Veronica Orazi – Università di Torino

L'atteggiamento di discredito della figura femminile è comune sin da epoche remote sia alla cultura occidentale sia a quella orientale. Durante il Medioevo, in particolare, a un ideale femminile positivo, di matrice religiosa ma anche laica (si pensi alla produzione mariologica oppure cortese), si affianca l'espressione della negatività della donna, sulla quale si è concentrata molta trattatistica e letteratura (dai Padri della Chiesa, ai *fabliaux*, alla novellistica orientale).

In ambito ispanico sono forse proprio il *Sendebär* anonimo e l'*Arcipreste de Talavera* di Alfonso Martínez de Toledo a sintetizzare in modo efficace la progressiva evoluzione di tematiche e topici misogini, variamente espressi e impiegati a fini diversi.

Il *Sendebär* o *Libro de los engaños de las mugeres*, è una raccolta di 23 racconti interpolati all'interno di una storia-cornice; l'opera, tradotta a metà '200 da un modello arabo perduto, va ricondotta al ramo orientale della tradizione narrativa nota come 'Storia dei sette savi'. Il prologo esplicita le finalità del testo, cioè l'acquisizione del sapere e il monito a guardarsi dagli inganni delle donne e, per estensione, del mondo. Per realizzare tutto questo viene narrata la vicenda di una delle mogli del re Alcos, che tenta di sedurre il figliastro dal quale viene respinta; la donna accusa il giovane di aver tentato di abusare di lei e i racconti interpolati assolvono la funzione di inclinare il sovrano alla clemenza (le due storie narrate da ciascun consigliere) o al rigore (le storie con cui la matrigna contrasta i sapienti). Alla fine il giovane narra a sua volta cinque storie, grazie alle quali si scagiona, provocando la condanna a morte della matrigna.

La misoginia dunque si rivela sin dall'esordio uno dei temi centrali del *Sendebär*<sup>1</sup>, che però va ben oltre la parata di nefandezze donnesche, di cui tutti -autore, personaggi, pubblico- sarebbero semplicemente gli scontati censori. L'opera, in realtà, riflette un'immagine muliebre ancipite, incarnata di volta in volta dalla matrigna lussuriosa e menzognera, dalle mogli bugiarde e fedifraghe, ma anche dalla sposa saggia del sovrano (madre di suo figlio), dalla moglie fedele e dalla vecchia avveduta dei racconti. E d'altra parte solo nell'ultima delle cinque storie narrate

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Candano Fierro, "Tradición misógina en los marcos narrativos de *Sendebär* y *Calila y Dimna*", in *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, Università, 1998, vol. I, pp.99-105. Per una prospettiva più allargata sul tema cfr. H. Goldberg, "Sexual Humor in Misogynist Medieval *Exempla*", in *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp.67-83.; M.J. Lacarra, "Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media", in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. I, pp.339-361; B. Darbord, "En torno al tema de la mujer engañadora: *exemplum* y novela", in *Edad Media y Renacimiento. Continuidades y rupturas* (Caen, 1988), Caen, Centre de Recherches en Langues, Littérature et Civilisation du Monde Ibérique, 1991, pp.45-54; G. Cándano Fierro, "Mujer frente a saber en las colecciones de *exempla* (siglo XIII)", in *Edad Media: Marginalidad y oficialidad*, México, Universidad Autónoma, 1998, pp.33-58.

dall'Infante (frutto però di un'interpolazione tarda) le donne sono ritratte in termini negativi. Nel Libro, come si vedrà, la componente anti-femminile si rivela strumentale e connotata in modo specifico, per identificare una tappa basilare della formazione sapienziale, concorrendo alla trasmissione del messaggio testuale, appunto l'esaltazione del sapere, il suo apprendimento, la capacità di discernere tra bene e male, tra verità e menzogna. Tutto ciò è realizzato attraverso un percorso che parte dalla cornice narrativa per snodarsi lungo i 23 racconti, coinvolgendo figure chiave, come il re, la matrigna, l'Infante e i consiglieri.

Così, nel *Sendebär* la misoginia contribuisce in maniera decisiva al raggiungimento dello *status* di saggio e all'acquisizione della capacità di discernere tra sapere positivo e negativo, quest'ultimo ritratto nella sua duplice natura: sociale (i rapporti di potere) e privata (la relazione tra marito e moglie). Entrambi gli aspetti sono condensati nella figura della matrigna, che assolve entrambe le funzioni. Il testo allora si serve della donna per denunciare la negatività del sapere male impiegato e cioè volto al conseguimento d'interessi personali e mosso dalla brama di potere e di ricchezze. Mancando nella raccolta la figura del cattivo consigliere (come Dimna nel *Calila*), la matrigna ne assume le perversioni, unendo ai topici della letteratura misogina (avidità, lussuria, falsità) la corruzione del consigliere, la cui sapienza mira a conseguire non il bene comune ma quello soggettivo. Ed è proprio da quest'innesto di 'vizi' che il libro mette in guardia sia il pubblico infra-testuale (cioè i personaggi, la corte) sia quello extra-testuale (l'uditorio, i lettori futuri). Il panorama delle astuzie femminili dispiegate nell'opera merita allora di essere sondato, per cogliere appieno la portata e la valenza peculiare della vena misogina di cui il testo si fa portavoce.

Il *Sendebär* è senza dubbio la raccolta che concede maggiore spazio alla misoginia tra quelle riconducibili al genere: sia il *Calila e Dimna* che il *Barlaam e Josafat* non fanno di questa componente un uso tanto intensivo e, di certo, non se ne servono per strutturare lo sviluppo dell'azione. Tra le imputazioni tradizionalmente mosse alla donna ritornano qui la lussuria e la concupiscenza (che innescano il meccanismo narratologico della cornice, con il tentativo di seduzione della matrigna, per riaffiorare nelle mogli infedeli dei racconti); l'indole sensuale e arrendevole, che cede alle tentazioni della carne (anche quando non concepite personalmente ma insinuate da altri personaggi); la falsità costante, spesso impiegata per coprire altre colpe (le calunnie squalificanti della matrigna, le menzogne delle spose degli *exemplos*).

Come accennato, però, il libro offre un'immagine femminile sia negativa, cui è dedicato ampio spazio, sia positiva, in corrispondenza di punti strategici della narrazione. Infatti, della sposa assennata dell'esordio si dice che il re aveva avuto modo di metterla alla prova già in altre occasioni, di sperimentarne la saggezza e la costanza nel confortarlo. Insomma, questa moglie, una

delle novanta dell'harem di Alcos, è saggia, conforta e consiglia il marito e, a confermarne la positività, la sua preghiera è esaudita da Dio ed ella riesce a dare al sovrano l'erede agognato. Allo stesso modo la sposa casta del primo racconto respinge con intelligenza e diplomazia le profferte amorose del re, riuscendo a non suscitare il risentimento e a restare fedele al consorte. Infine, la stessa aura di amorevole sollecitudine avvolge la vecchia del penultimo racconto, che si fa paladina dello sprovveduto mercante. Dunque la donna non è sempre quel ricettacolo di malvagità e doppiezza che, a una prima lettura, parrebbe stagliarsi in modo netto sulle pagine del libro: il *Sendebar* non esclude la possibilità di una sua connotazione positiva, tanto che su di essa fonda l'esordio della vicenda principale. Ciò conferma che il meccanismo narratologico alla base dell'insistenza sulla condanna della donna coincide con la necessità di sfruttare la figura femminile per incarnare la concretizzazione del sapere negativo, coniugandola alle critiche tipiche del filone anti-femminile. L'operazione risponde a un preciso progetto strutturale e costituisce il contrappunto oscuro al riverbero della positività sapienziale, ribadendo al contempo come il sapere si confermi l'elemento che vertebrava l'intera raccolta, di cui viene mostrato –e condannato– il pervertimento.

In questo altalenare strumentale di positività e misoginia ecco affiorare sin dalla cornice narrativa tipi femminili antitetici. Mentre però le donne corrotte fanno capolino indistintamente qua e là, le figure connotate in senso positivo occupano sempre posizioni chiave all'interno dell'articolazione narrativa dell'opera. Lo stesso macro-racconto all'interno del quale sono interpolati i vari *exempla* si apre con una figura femminile positiva, cioè la madre dell'Infante. Il controcanto negativo non si fa attendere e nella seconda parte della cornice entra in scena un'altra moglie del re, la matrigna del giovane, la quale, per scampare alla condanna per la falsa accusa di seduzione e per l'istigazione al regicidio, porterà al culmine il dispiegamento le sue 'risorse' (cupidigia, lussuria, falsità) per trarsi d'impaccio.

Inizia, poi, la serie di racconti interpolati, per convincere o dissuadere il re dal mandare a morte il figlio: ogni consigliere narra due *exemplos* per inclinare il re alla clemenza (il primo condanna le decisioni affrettate, il secondo è di taglio misogino), ma alla matrigna ne basta uno solo per far cambiare idea al marito e ribadire la condanna, a riprova di quanto sia forte il suo ascendente su di lui. La falsità della matrigna, però, non si esplica solo attraverso la narrazione, ma è enfatizzata sfruttando la gestualità, la mimica, il ricorso a oggetti, insomma una costante messinscena che la donna ordisce quando si reca dal re per raccontare le sue storie. Di solito piange (Lavator) oppure piange, grida e minaccia il suicidio in modo esplicito (Striges) o lo fa in maniera indiretta, con una serie di riflessioni sui mali che seguiranno la sua morte, sempre sottolineando che il re dovrà rendere conto a Dio della sua condotta sconsiderata (Aper); oppure porta con sé e mostra

del veleno o un coltello. Addirittura, quando si avvicina il momento in cui l'Infante potrà rivelare la verità, si limita a minacciare e inscenare i preparativi del suicidio: si lamenta, afferma di volersi ardere viva; dopo aver elargito i propri beni ai poveri, fa portare molta legna, si siede sulla pira e ordina di appiccare il fuoco (p. 110). Ciò basta perché il re cambi idea e mandi di nuovo a morte il figlio. Quindi interviene l'ennesimo consigliere, che tenta di prendere tempo, e conclude la perorazione con queste parole: "Señor, no mates tu fijo por dicho de una muger, que non sabes si miente o si dize verdat" (p. 110). Naturalmente la condotta e le storie narrate dalla matrigna non fanno che amplificarne la falsità, impiegata per screditare i consiglieri agli occhi del sovrano: le sue parole sono sempre convincenti, come quelle dei sapienti, e il re è trascinato in una parossistica alternanza tra condanna e assoluzione, rivelandosi incapace di discernere tra verità e menzogna e mettendo in crisi la propria immagine di buon governante.

Come nella cornice, anche nel primo racconto (Leo) compare una figura femminile positiva, la moglie fedele che non cede alle profferte amorose del sovrano. Ma già nel secondo racconto (Avis) la protagonista è una moglie lussuriosa, che in assenza del marito riceve in casa l'amante, per poi ingannare con ingegnosi stratagemmi il pappagallo, messo a fare da testimone di "quanto viesse fazer a (la) muger" (p. 68). Il testo mostra come la trattazione misogina sia sviluppata riflettendo il complicato meccanismo di macchinazioni -in cui le donne sono maestre- attuato per coprire altre malefatte (in genere tradimenti; qui il pappagallo "vio quanto ellos fizieron" e interrogato dal padrone riporta "lo que viera fazer a la muger con su amigo", p. 68). Nel finale è lo stesso pappagallo a scagionare la protagonista e consentirne la riabilitazione agli occhi del marito beffato. A glossa del racconto il saggio che lo ha narrato invita il sovrano a guardarsi dal "engaño de las mugeres, que son muy fuertes sus artes e son muchos, que non han cabo ni fin" (p. 70). Il quinto racconto (Gladius) riporta ancora un esempio di moglie lussuriosa e fedifraga, impegnata in una serie di acrobazie per risolvere un doppio tradimento: la donna ha un amante e questi invia a casa di lei un servo per assicurarsi che il marito sia assente, ma la donna si incapriccia -ricambiata- del giovane ("pagóse d'él e él d'ella" (p. 74) e lo invita a giacere con lei ("llamólo que yaziese con ella, e él fizolo así", p. 74). Quando sopraggiungono l'amante e il marito, la protagonista dà prova d'ineguagliabile presenza di spirito, risolve la situazione e riesce persino a farsi lodare dal consorte per la condotta ineccepibile. La glossa finale ci riporta alla realtà: "las mugeres ayuntados en sí han muchos engaños" (p. 76). Come accennato, però, la donna non manifesta la sua lussuria solo in modo attivo, spinta da un desiderio proprio, ma cede alle tentazioni della carne anche quando la sollecitazione parte dall'esterno o addirittura è disposta a concedersi a sconosciuti per i motivi più futili (racconti Canicula e Pallium).

Nel decimo racconto (*Canicula*), poi, entra in scena un'altra figura chiave, la mezzana: una giovane moglie fedele, che rifiuta le profferte di un estraneo invaghitosi di lei (“demandóle su amor”, p. 90), crede alle fandonie dell'*alcahueta* e, per timore di essere trasformata in cane, chiede alla vecchia di condurre da lei lo spasimante. In realtà, per un disguido, la ruffiana porta dalla donna suo marito e la giovane deve ricorrere all'usata astuzia per cavarcela. Il racconto, quindi, si conclude con la solita morale: “el engaño de las mugeres, (...) non an cabo nin fin” (p. 94). L'*alcahueta* ritorna di nuovo nel tredicesimo racconto (*Pallium*), dove aiuta lo sconosciuto di turno a sedurre un'altra sposina sprovveduta, la quale –anche in questo caso– una volta messasi nei guai riesce a salvarsi grazie alla consueta scaltrezza e ai raggiri della ruffiana. L'immane glossa finale suggella la vicenda ricordando che: “el engaño de las mugeres (...) es muy grande e sin fin” (p. 104). La sorprendente superficialità di queste giovani è funzionale alla presentazione del tipo mezzana, un condensato di vizi esecrabili, una manipolatrice, in virtù dell'annosa esperienza di cui nel tempo ha fatto tesoro. La mezzana, infatti, è sempre abbinata alla moglie sciocca e incarna il *côté* negativo della vecchia saggia del penultimo racconto (*Senex caecus*), soccorritrice dell'incauto mercante, a ribadire che il sapere può essere pervertito e usato in modo negativo, se piegato agli interessi personali.

Persino alcuni racconti contro le decisioni affrettate terminano con l'usuale glossa misogina: “los engaños de las mugeres non an cabo nin fin” (*Canis*, p. 98), “el engaño de las mugeres es la mayor cosa del mundo” (*Turtures*, p. 108) o ancora “non mates tu fijo, que las maldades de las mugeres non an cabo nin fin” (*Nomina*, p. 112).

Ma non è tutto: la donna nell'estrinsecare la propria falsità dà libero sfogo alla fantasia più sfrenata, inventando curiose bugie anche quando la sua responsabilità è minima, come nel racconto (*Elephantinus*), in cui i ladri sottraggono alla protagonista il pane che sta portando al marito, intento a lavorare nei campi. Quando l'uomo trova al posto del pranzo una figura fatta di mollica di pane, chiede spiegazione alla moglie, la cui unica colpa è di essersi fatta derubare senza accorgersene; ovviamente la donna si scagiona ricorrendo a una complicata risposta del tutto falsa e nella conclusione si legge: “tal es el engaño e las artes de las mugeres que non an cabo nin fin” (p. 110).

Oppure può capitare che la donna ricorra all'astuzia e alla menzogna anche solo per puntiglio, per dimostrare di non poter essere messa nel sacco, come nel caso dell'assurdo stratagemma inscenato dalla giovane moglie del diciottesimo racconto (*Ingenia*), la quale, per insegnare all'ingenuo ospite che l'arguzia femminile è insuperabile, gli dà una dimostrazione di presenza di spirito e prontezza nell'inventare incredibili intrighi e al contempo saperne uscire, lasciando il coprotagonista e il lettore esterrefatti, per la gratuità del gesto compiuto. Così, la donna

si conferma costantemente astuta e falsa, perché questa è la sua natura, a prescindere dal fatto che le circostanze rendano necessario o meno ricorrere a queste ‘doti’ insite in lei. La conclusione ancora una volta è il totale discredito per la “palabra de una muger” (p. 118), di cui non ci si deve mai fidare.

Finalmente il settimo giorno l’Infante può parlare, svelare la perfidia della matrigna e ammaestrare i sapienti a corte, narrando a sua volta cinque storie. Prima dell’intervento del giovane, però, i consiglieri e Cendubete, maestro dell’Infante, disquisiscono sulle responsabilità del pericolo appena scampato, approfondendo elementi misogini: i saggi criticano il re per aver condannato a morte il figlio “por dicho de una muger” (concetto ripetuto e precisato poco dopo: “non sabiendo si era verdat o era mentira”); in quanto donna, infatti, la matrigna è falsa e menzognera e non deve essere creduta. La leggerezza dell’atteggiamento del sovrano, però, è dovuta all’ascendente esercitato dalla matrigna su di lui: “pues era muger qu’ el rey amava, non podié estar que la non oyese” (p. 122) e alla donna bastava un solo racconto per inclinare il re a suo favore e contrastare i due racconti narrati da ciascun consigliere; quindi, il sovrano, che non si era mostrato *firme*, cambiava idea “por seso de una muger” (p. 122), la quale “con sus palabras lo engañava” (p. 122).

Come accennato, infine, il penultimo racconto dell’Infante (Senex caecus) presenta un’altra figura femminile positiva, collocata ancora una volta in posizione strategica, cioè verso l’epilogo della raccolta. Si tratta della vecchia saggia, che con esperienza e sapienza consiglia lo sprovveduto mercante e lo salva dai ripetuti tentativi di frode. L’anziana assennata contrasta con la mezzana disonesta e corruttrice, oltre che avida. Ci troviamo di nuovo di fronte a un esempio di sapere ben impiegato, utilizzato in modo ortodosso e volto al bene comune, mentre l’*alcahueta* incarna un’ulteriore dimostrazione di pervertimento del sapere, utilizzato a fini egoistici.

L’ultimo racconto che chiude la raccolta (Abbas) è frutto di una sostituzione tarda: negli altri testimoni del filone orientale della tradizione narrativa dei ‘Sette savi’ compare il racconto *Vulpes* (La volpe scempiata), narrato dalla matrigna per difendersi. Il racconto-epilogo del *Sendebâr*, invece, ritorna su uno dei vizi cardine della natura femminile: la lussuria. La moglie in assenza del marito si sollazza con un abate, il consorte torna all’improvviso e la donna nasconde l’amante; al mattino va a cercare un monaco che intrattiene il marito mentre l’amante si allontana non visto e torna in convento. L’*exemplo* che a seguito della sostituzione chiude la raccolta antico-spagnola, sebbene difforme rispetto al resto delle attestazioni del ramo orientale, gioca comunque un ruolo significativo e ben preciso nello sviluppo narratologico dell’opera, terminando con l’ennesima affermazione misogina. L’Infante, conclusa la narrazione, si rivolge al padre e dice: “non creas a las mugeres, que son malas: que dize el sabio que “aunque se tornase la tierra papel e la mar tinta e los

peçes d'ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres”, cui segue la condanna a morte della matrigna comminata dal re.

Il *Sendebär* quindi nell'epilogo sintetizza e al contempo ribadisce la negatività della figura femminile, che non è assoluta nell'opera, come si è visto, ma certo è preponderante. La componente misogina s'ispessisce, pur restando funzionale all'espressione del messaggio trasmesso dalla raccolta, cioè la centralità del sapere, come sottolineato già nel prologo. Questo sapere rischia però di essere corrotto se male impiegato e la misoginia è strumentalizzata appunto per dimostrare come capacità, cognizioni e 'sapienza' utilizzati in modo negativo finiscano per trasformarsi in vizi esecrabili, in pericoli insidiosi, dai quali ci si deve guardare (“Señor, -conclude l'Infante- non te di este enxemplo sinon porque sepas las artes del mundo”, p. 144), a conferma della duplice valenza del personaggio della matrigna, espressione della negatività femminile e al contempo sostituta del consigliere infido. Tuttavia, essendo qui la misoginia giocata attorno al tema centrale del sapere, le critiche e la condanna delle nefandezze femminili prendono forma in modo peculiare: si tratta di una misoginia 'concettuale', che non sfrutta l'oscenità né il basso corporeo. Anche quando si narrano i tradimenti di mogli insaziabili, la scena è descritta in termini essenziali, spesso ricorrendo semplicemente a espressioni come “yazió con ella”, “yazió con él”. Così, la vena misogina che affiora nel *Sendebär* si connota attraverso aspetti di principio, concetti generali, legati all'indole femminile, senza strutturarsi in un'esemplificazione incalzante, affastellando dati ed elementi descrittivi osceni o scatologici: in sostanza è il tema centrale dell'opera (il sapere) a informare l'espressione della spinta misogina, il profilo delle figure ritratte, ad uso e consumo di un pubblico concentrato sulla possibilità di utilizzo della tematica misogina per dare voce a un richiamo efficace contro la perversione della conoscenza e della sapienza. Si tratta di una misoginia 'di sostegno' ma di grande pregnanza: le donne oneste, infatti, non sono scagionate a parole, semplicemente lodandole ed escludendole dal novero delle perverse, come accade altrove, ma con altri *exempla*, con l'inserimento in alcuni punti chiave dello sviluppo narratologico di figure femminili positive. Quella del *Sendebär* è una misoginia sviluppata sul piano ideale della riflessione sul sapere e sul suo impiego ortodosso, colorita da pennellate vivaci, argute, sempre dosate con equilibrio. Una misoginia di taglio sapienziale, dunque, perché l'anonimo non scrive da una prospettiva strettamente religiosa, di sanzione morale o moralistica, ispirata dalla condanna dell'amore carnale, dell'amore terreno, la cui esca è la donna, per la sua stessa indole avida, lussuriosa e falsa. Al contrario, il testo muove da un monito etico in senso lato, per cui *los engaños de las mugeres* servono a illustrare i pericoli e gli inganni del mondo, come esplicitato nel prologo, ribadito nella cornice, poi nella serie di racconti e infine confermato dalle parole conclusive dell'Infante. Col

passare del tempo, la prospettiva cambierà in modo radicale, connotandosi in senso didattico-religioso, espressione di un didascalismo ormai patrimonio dei predicatori, che parte dalla condanna ferma della donna in quanto esca nefasta; è lei, col suo irresistibile richiamo, a indurre a lasciarsi traviare dalla carne, preludio all'infrazione somma: cedere e abbandonarsi al *loco amor* dal quale *viene todos males*, come affermerà Martínez de Toledo (AdT, p. 127).

Ed è proprio questo che accade nell' *Arcipreste de Talavera* (AdT), quasi due secoli dopo rispetto alla testimonianza del *Sendebär*. Nell'opera<sup>2</sup> la misoginia si concentra nel Libro II (dei quattro complessivi) e prende forma attraverso lo schema dell'*exemplum*, della narrazione esemplare circoscritta nel perimetro della sua estensione. Martínez però riesce a vivacizzare quest'impianto narrativo, discostandosi dalla dimensione puramente aneddotica ed enfatizzando alcuni elementi chiave del tratteggio della figura femminile, come l'indole, i comportamenti, le manie, o ricorrendo al monologo e più di rado al dialogo, vivificati da un'irresistibile ironia. Insomma, un condensato di tratti moltiplicati e amplificati nella carrellata di tipi segnati dall'osceno e dal degrado del corpo, calati in una quotidianità più che verosimile, addirittura realistica. Nel testo, come già nel *Sendebär*, ogni narrazione ha una sua indipendenza, la si potrebbe astrarre dal contesto generale e dallo stesso Libro II senza pregiudicarne l'icasticità e senza alterare in modo significativo la struttura globale; la si potrebbe persino sostituire con altra simile, perché a contare non è tanto il singolo racconto, quanto la sua esemplarità, dunque ogni elemento della raccolta risulta intercambiabile, sostituibile con un altro che esprima la stessa morale o rifletta lo stesso archetipo comportamentale. Anche qui la condanna della donna è attuata secondo una specifica strategia compositiva, del tutto peculiare: il picco negativo si raggiunge per affastellamento, per sovraccarico di tensione, che sfocia in un inevitabile corto-circuito etico, il cui sbocco obbligato è il biasimo, suscitato per sovrapposizione enfatica di scene, di tipi, che condensano tutta la corruzione della donna, superando però l'essenzialità degli *exempla* tradizionali per dare vita a un congegno ideologico ed espressivo di grande pregnanza. Così, l'autore offre un'insuperabile sintesi della denuncia dei vizi femminili, ispirata dalla condanna dell'amore carnale, mondano, muovendosi all'interno di un didascalismo sostenuto da finalità moraleggianti di stampo religioso, ma percorse da una vivacità irresistibile attivata dall'ironia, talvolta sottile, di frequente invece volutamente spessa.

---

<sup>2</sup> Cfr. A. MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Arcipreste de Talavera*, edizione critica a cura di M. Ciceri, Madrid, Espasa-Calpe, 1990\*, da cui si cita\*; e in particolare M. CICERI, *Gli "exempla" dell'"Arcipreste de Talavera"*, in IDEM, *Marginalia hispanica*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 161-77; M. CICERI, "Arcipreste de Talavera tra tradizione e innovazione", in *Miscellanea in onore di Giovanni Caravaggi*, a cura di G. Mazzocchi et al., in stampa. Vid. anche M. CICERI, "Arcipreste de Talavera: il linguaggio del corpo", in *Marginalia hispanica*, cit., pp. 179-205; M. CICERI, "Arcipreste de Talavera: nuova nota intorno a un vecchio problema", in *Marginalia hispanica*, cit., pp. 207-219.



L'ancestrale dicotomia *mala mulier* / *bona mulier* è ora riproposta con pennellate violente, scabrose, sconfinanti nel basso corporeo. Con il progressivo indebolimento dell'ideologia cortese medievale, infatti, il dualismo originario si sbilancia verso il *côté* squalificante, che emerge con vigore in una dimensione ormai sempre più laica, urbana, proto-borghese, disincantata, attratta persino dagli aspetti più sordidi della quotidianità. La componente misogina è senza dubbio centrale nell'AdT<sup>3</sup> e la critica ha chiarito come essa rappresenti non tanto la prospettiva personale dell'autore, quanto l'espressione di una temperie culturale, che proprio all'epoca ha dato i suoi frutti anche in altri ambiti linguistico-culturali<sup>4</sup>. Si tratta di un fenomeno connesso con la mentalità, con l'immaginario collettivo, un fatto 'culturale', basato su categorie di pensiero e ideologiche ben radicate nel XV secolo, fondate su antecedenti letterari e trattatistici. Il quadro allora si fa più chiaro: la crisi ideologica del mondo cortese in dissoluzione, il conseguente sbilanciamento verso l'elemento negativo nel bipolarismo *mala mulier* / *bona mulier*, l'influsso della tradizione apologetica e letteraria fanno ormai sentire il loro peso come ineludibili *auctoritates* anti-femminili.

Analizzando le modalità d'organizzazione e le finalità dell'impiego degli elementi misogini nel testo di Martínez de Toledo, il dato immediato che emerge in modo netto è l'accumulazione sistematica dei tratti evocati<sup>5</sup>. Come in una galleria di specchi deformanti, scorrono davanti agli occhi del lettore tipi femminili che, con ritmo inesorabile, plasmano accenno dopo accenno una sorta di meta-figura nefasta, ricettacolo di ogni possibile perversione. Questo crescendo inarrestabile, dall'andamento incalzante, che sfocia nel corto-circuito prodotto per super-connotazione attraverso una cascata di dettagli, offrirà al lettore la prova iterata fino al parossismo del baratro di corruzione rappresentato dalla donna –corruzione fisica e morale, quasi che la negatività della natura femminile finisca per contaminare il corpo e i gesti-.

Così, la rubrica del Libro II sottolinea come in esso si tratterà dei “vicios, tachas e malas condiciones de las malas e viciosas mugeres, las buenas en sus virtudes aprovando” (p. 129), affermazione significativa, perché pone di nuovo il lettore di fronte al dualismo canonico, cioè a dire che la vena aspramente critica di cui si colora la misoginia nell'AdT non nega affatto l'esistenza di *buenas mugeres*.

---

<sup>3</sup> Le fonti misogine dell'opera e il suo peso all'interno di questo filone della letteratura medievale sono temi da tempo indagati: almeno a partire da A. FARINELLI, *Nota sulla fortuna del “Corbaccio” nella Spagna medievale*, in *Bausteine zur romanischen Philologie. Festgabe für A. Mussafia*, Halle, Niemeyer, 1905, pp. 34-36; poi anche E. von Richthofen, “Alfonso Martínez de toledo, und sein *Arcipreste de Talavera*, ein Kastilisches\* Prosawerk des 15. Jahrhunderts”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 61, 1949, pp. 417-537; fino all'imminente M. CICERI, “*Arcipreste de Talavera* tra tradizione e innovazione” (che oltre al Boccaccio cita anche il terzo capitolo “De reprobatione amoris” del *De amore* di Andrea Capellano e altre fonti).

<sup>4</sup> Cfr. J. ROIG, *Espill*, traduzione di A. Carré, Barcelona, Teide, 1994.\*\*\*

<sup>5</sup> Marcella\*\*\*.

Senza indugiare oltre, l'autore dà inizio alla parata di *perversas mugeres*, dedicando il capitolo I alle *avariciosas*, scelta tutt'altro che casuale, posto che tradizionalmente la *cupiditas* è considerata *radix omnium malorum* e dunque non deve stupire che Martínez prenda le mosse proprio da questo vizio. Il capitolo quindi illustra come, per avarizia, le donne siano pronte a commettere qualunque nefandezza, mosse dal *desenfrenado apetito de aver* (p. 129) e a dimostrarlo valga l'*exemplum* della regina disposta a cedere non per brama di ricchezza ma di potere ("quien vos fiziere del mundo enperadora, ... ¿amarle yedes?", p. 130), perché non esiste donna immune dalla cupidigia, pronta a capitolare se sollecitata in tal senso. Ma la realtà è molto più 'bassa': persino per una sciocchezza la donna mostra la sua avidità e si lascia andare ai comportamenti più deplorabili. L'aneddoto dell'uovo perduto è significativo, perché riflette il registro del parlato, fotografa una scenetta realistica, enfatizzata con maestria nel gestire le sfumature linguistiche e l'accumulazione di dati, grazie ai quali esplode una spinta misogina difficilmente eguagliabile per efficacia e vivacità, che non disdegna il ricorso al turpiloquio più fantasioso e persino comico. La malcapitata, accortasi della perdita, prorompe apostrofando la servetta: "Putá, fija de puta, dime ... ¿quién comió este huevo? ¡Comida sea de mala ravia: cámaras de sangre, correnca mala le venga, amén!" (p. 131); poi, accusando la ragazza, continua: "¡ay, puta Marica, rostros de golosa ... Yo te juro que los rostros te queme, doña vil, suzia, golosa!" (p. 132); per proseguire con una serie interminabile di insulti e maledizioni all'indirizzo del misterioso ladro che le ha sottratto l'uovo, o peggio ancora la gallina (pp. 133-136), perché "esto les proviene a las mugeres de la soberana avaricia que en ellas reina" (p. 136).

Nel capitolo II poi Martínez inquadra la *muger mormorante e detractora*, per la quale "callar le es muerte" (p. 137) e ancor più trattenersi dal denigrare le altre. Anche in questo caso s'innesca il solito meccanismo di amplificazione portata alle estreme conseguenze, per cui dall'affastellamento di dettagli, dalla verbosità, si passa al parossismo. Così, parlando dell' 'altra' (il bersaglio del momento), si scade ormai irrimediabilmente nel basso corporeo "¡vil, suzia, desdonada, perezosa, enana, vientre de itrópica, fea e mal tajada! ... ¡O que dientes podridos tiene ... suzia como araña! ... ¡como perro muerto le fiede la boca!" (p. 138).

Il capitolo III è dedicato invece a un'altra forma di cupidigia: la lussuria. Se finora si era parlato di brama di potere e di ricchezze, poi d'invidia, adesso l'attenzione si concentra sulla brama sessuale, perché esse "aman a diestro e a siniestro por la grand cobdicia que tienen" (p. 141). Prendendo spunto da ciò, l'autore insiste sull'avidità della donna, la quale per piacere accumula di tutto, e quindi segue una vertiginosa lista di monili, accessori, belletti, unguenti, strumenti per la cura personale, dall'effetto destabilizzante: è tale il ritmo dell'enumerazione ossessiva, che si

giunge a un andamento vorticoso e davanti agli occhi attoniti del lettore appare un inventario completo di tutto ciò che la donna conserva, usa e impiega per sottoporsi a trattamenti di bellezza, per adornarsi, abbigliarsi, acconciarsi, in un delirio pseudo-estetico che finisce per diventare grottesco e comico, sostenuto dalla consueta ironia cui l'autore sa ricorrere con insuperabile abilità. È in questo punto che Martínez cita la sua fonte: “desto fabló Juan Boccaccio –de los arreos de las mugeres e de sus tachas e cómo las encubren- aunque no tan largamente” (p. 143). Questa affermazione è particolarmente rilevante: la fonte è nota, il *Corbaccio* ma anche il *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio; tuttavia, secondo quanto afferma lo stesso autore e come conferma l'analisi testuale, gli spunti boccacceschi sono amplificati e rielaborati, ricorrendo alla consueta tecnica dell'accumulazione e ispessendo il taglio realistico delle scene evocate, con un compiacimento divertito che insiste in particolare su aspetti sgradevoli e persino disgustosi.

Il capitolo IV, a seguire, illustra come “la muger es envidiosa de qualquiera más fermosa que ella” (p. 145), servendosi di descrizioni impietose che ritraggono esseri abominevoli (le altre di cui si prova invidia), senza alcun ritegno, ma al contrario dando libero sfogo alla maldicenza più virulenta, ispirata dall'invidia incontenibile che fa scadere la denuncia delle pecche dell' 'altra' in una valanga di particolari spiacevolissimi. Quindi della poveretta si dice che “más negra es que un diablo; flaca que non paresce sinon a la muerte; sus cabellos negros como la pez e bien crispillos; la cabeça gruesa, el cuello gordo e corto como de toro; los pechos todos huesos, las tetas luengas como de cabra; toda uniza, equal, non tiene facción de cuerpo; las piernas muy delgadas, parescen de cigüeña; los pies galindos. De gargajos nos fartó la suzia, vil, podrida el otro día en el baño; asco nos tomó ... que rendir nos cuidó fazer ... desfazada, mal airosa e peor aliñosa” (pp. 145-146). E il degrado della persona si riflette nella trasandatezza della casa, sporca, piena di ragni (p. 146). Ma non basta: segue un altro lungo elenco di trattamenti e belletti cui la rivale ricorre per apparire qual è, a sottolineare l'inautenticità della sua avvenenza. Questo nuovo esempio di accumulazione ribadisce ed esaspera la negatività -qui la bruttezza- del soggetto, che si rivela un concentrato di ogni possibile sgradevolezza (pp. 146-147). Come era da attendersi, l'accusatrice finisce per paragonare la propria semplicità alle mistificazioni dell'altra e questo perché “esto, con envidia la una de la otra, acostumbran dezir” (p. 147). E se proprio non può negarne l'avvenenza, allora la detrattrice insinuerà comportamenti sconvenienti nell'altra, che a suo dire s'intrattiene con gli abati, concludendo che “de pulga quiérenme fazer cavallo” (p. 149).

Il capitolo VIII descrive, poi, la superbia della donna (p. 167) e le sue reazioni irose, per cui “para mientes a la muger quando la vieres irada qué cosas se dexa dezir por aquella boca infernal” (p. 167), perché “antes amansarías un bravo león que a la muger; que aunque de pies e de mano

atada la toviesses, antes la podríes matar que fazer rendir” (p. 168). La superbia femminile, però, si manifesta anche in altro modo, cioè con il disprezzo delle altre e la volontà di mettersi in mostra e primeggiare. E se questo è tollerabile nella giovane è disgustoso nella vecchia, “que quando ... está bien arreada e bien pelada e llapada paresce mona desosada: míanse los pechos y ¿pechos? ... ¡arquibanco de huesos, digo yo!” (p. 169), simulando mille disattenzioni per far vedere le gambe o fingendo di raccogliere qualcosa “por mostrar los çancajos e grand forma del nalgas con loçanía e orgullo, por ser deseada” (p. 169).

Il capitolo IX parla quindi della donna dotata di “vanagloria ventosa”, che non può esimersi dal “presciar de arreos e fermosura” (p. 171). Martínez qui prende spunto da questo difetto per iniziare un crescendo culminante nella descrizione dei preparativi della vanitosa per andare a passeggio, la quale però si trova sprovvista del necessario per ‘addobbarsi’ e dunque manda la servetta a chiedere in prestito gli ‘attrezzi del mestiere’ (abiti, accessori, ma anche belletti e altro ancora) a parenti e conoscenti (pp. 172-173). E conclude affermando che “todo esto se faze con vanagloria, orgullo e loçanía”, perché le meno fornite, quando sono tornate a casa e hanno restituito tutto “quedan con ropas de así te andas, rotas, raídas e descosidas, llenas de suziedad e mal aparejadas” (pp. 173-174).

Il capitolo X avverte che la “muger miente jurando e perjurando” (p. 175), per introdurre uno dei massimi vizi, tradizionalmente imputati alla donna -la falsità-, sempre accompagnato dall’astuzia. Questo difetto è illustrato ricorrendo a quattro *exemplos*, la cui articolazione narrativa ne rivela l’origine e cioè le raccolte di narrazioni esemplari redatte a uso e consumo dei predicatori. Ci imbattiamo infatti in alcuni ‘classici’ sul tema: nel primo *exemplo* il marito torna a casa mentre la protagonista si sta intrattenendo con l’amante, che la donna nasconde, lagnandosi poi col consorte: “Marido, no sabes cómo se ha finchado mi teta, e ravio con la mucha leche”, quindi si scopre un seno e spruzza un po’ di latte negli occhi del poveretto, che protesta “¡O fija de puta, cómo me escuece la leche!” e l’amante, che intanto sgattaiola via, ribatte “¿Qué deve fazer el cuerno?”. La morale per il pubblico ricorda le glosse finali dei racconti del *Sendebär*: “Pues así aconstumbran las mugeres sus mentiras esforçar con arte” (p. 176). Seguono gli altri tre brevi racconti, tutti volti a ribadire il concetto, secondo l’usato ricorso dell’autore all’*amplificatio* e alla *variatio* (pp. 176-178).

Il capitolo XI invece mette l’uomo in guardia dalla *muger embriaga*, di cui con dovizia di particolari si descrive l’aspetto degradato dagli eccessi nel bere, i comportamenti e gli atteggiamenti deprecabili, riflettendo una scena grottesca e increpabile. Così, “quando está turbada ... la tienen por juglara, e ríen d’ella todos, e la escarnescen” (p. 180) e “desque está puesta en esta vil contemplación de vino e ... bien cargada, ... caliente del vino o turbada, ¿vedarié su cuerpo a quien

tomarlo quisiese?” (pp. 180-181), perché “en el tiempo que reina el vino ... están dispuestas en aquel punto ... para todo mal obrar” (p. 181). E non poteva mancare la descrizione degli effetti sgradevoli del vino sulla persona: “la quel vino beve desordenadamente, fiédele la boca, tiémblanle las manos, pierden los sentidos, dormir muy poco e menos comer, mucho beber ... e reñir sin tiento” (p. 182).

Col capitolo XIII si ritorna su un argomento chiave della critica misogina, in ogni età e latitudine: la lussuria. Sono pagine dedicate alle “mugeres” che “aman a los que quieren de cualquier hedat que sean” (p. 187). Così, la brama sessuale spinge le donne a ricorrere a *bienquerencias*, *fehizos*, *encantamientos* e *maldiciones*, che l'autore definisce “obras diabólicas” (p. 187). In questo vengono aiutate da “unas viejas matronas”, “viejas falsas paviotas”, in realtà “alcahuetas, fechizeras” e “adevinadoras” (p. 188), delle quali e delle cui pratiche peccaminose e delittuose l'autore offre una descrizione dettagliata (pp. 188-189). Dunque, la figura della mezzana riemerge con forza anche dalle pagine dell'AdT, con particolare realismo, come ogni altro aspetto o tipo descritto dalla penna dell'autore. Qui però, oltre a soffermarsi con insistenza sulle orribili pecche della ruffiana, oltre a ribadire come queste vecchie siano ormai inservibili persino per il peccato, tanto si sono logorate nel praticarlo, se ne descrive il riverbero realistico con la stessa enfasi verbale che sostiene tutta l'opera, citando alcuni casi di *alcahuetas* condannate, della cui pena Martínez è stato testimone. E grazie ai rapidi tratti con cui in modo efficace l'autore riesce a infondere vita nelle sue descrizioni, ecco stagliarsi sulle pagine del testo il ricordo di una vecchia settantenne di Barcellona, *alcahueta* e fattucchiera, più volte condannata e poi mandata al rogo per le sue malefatte. La testimonianza, assieme alla condanna di simili pratiche e alla denuncia della loro diffusione, interessa per l'aderenza alla realtà storico-sociale del tempo: infatti, che certe pratiche fossero diventare una vera piaga è confermato non solo da altre opere, ma dalle stesse disposizioni giuridiche, che prevedevano pene e sanzioni contro chi operava simili sortilegi. Non siamo più di fronte alla mezzana abbozzata nelle pagine del *Sendebarr*, adesso la figura dell'*alcahueta* si è evoluta, la sua caratterizzazione è saldamente ancorata al reale e il suo tratteggio verrà portato a compimento una sessantina di anni dopo da Fernando de Rojas nella *Celestina* (ma già prima, attorno al '60, il catalano Jaume Roig nel suo *Spill* ne offrirà esempi di grande interesse). Il capitolo, però, ripropone anche un'altra accusa già imputata alla donna nel *Sendebarr*, cioè il fatto che “su cuerpo delibrará, aun a ombre estraño, peregrino e non conocido al mundo, sólo por d'él aver e su apetito desordenado complir con él” (p. 190), ribadendo quindi il costume perverso della donna di concedersi a chiunque, spinta dalla lussuria che la domina. E quando dà a vedere di essere disinteressata, in realtà “ella bien ama e quema de fuego de amor en sí de dentro, mas encúbrela”

(p. 190), per cui è solita farsi pregare, proprio per essere più desiderata, come dimostra il riuscitissimo elenco di affermazioni, frasi, proteste che l'autore fa seguire per dimostrare quanto sostenuto (pp. 190-191), servendosi di un registro espressivo aderente alla quotidianità e di un linguaggio colloquiale di sicura efficacia. E proprio a causa della falsità, dell'incostanza, dell'indole lubrica della donna, l'autore chiude il capitolo ammonendo il lettore affinché sia consapevole che l'amore "tanto le dura quanto le place ... piensa que quando pensares que tienes algo no tienes nada" (p. 191).

L'ultimo capitolo, il XIV, si riallaccia all'esordio, ribadendo che "amar a Dios es sabieza e lo ál locura" (p. 193), confermando al contempo l'intento didascalico di taglio religioso che informa il testo. Quindi, alla luce di quanto illustrato, l'autore formula l'invito ad abbandonare qualunque altra forma di amore, specie per le "cosas mundanales –riquezas, mugeres e estados–" considerati "loco e vano amor e vicio contra virtud" (p. 193) e a volgersi verso l'unico amore vero, cioè l'amore per Dio.

Insomma, per costruire la sua personale condanna anti-femminile l'autore si serve di aneddoti d'ispirazione realistica, costellati di dettagli sconci e sordidi, che l'accumulo (frutto dell'intento di esaustività) deforma in modo parossistico, a vantaggio del fine esemplare. Nel dettato, le figure archetipiche così prodotte sono colorite da un'espressività e da un linguaggio spesso aderenti alla dimensione colloquiale, fortemente connotati nel senso dell'ironia. In questi frangenti la scrittura, la *verve* dell'autore acquisiscono una speciale vivacità, si fanno salaci e trasgressive, contribuendo alla distorsione grottesca, ottenuta con il ricorso sistematico all'amplificazione. Allontanandosi dall'*auctoritas* per calarsi nella realtà, una realtà enfatizzata, Martínez dà vita più che a tipi quasi a icone, incarnazione d'altrettanti ricettacoli di ogni possibile vizio.

Così, se la misoginia strumentale del *Sendebär* emana dai concetti tipicamente medievali della centralità del sapere e della *translatio studiorum*, la misoginia deformante dell'AdT irradia dal didascalismo di matrice religiosa e dalla conseguente *reprobatio amoris*, altrettanto tipicamente medievali.

*Sendebär = translatio studiorum / Arcipreste de Talavera = reprobatio amoris*